

文化領域にみる芸術の自律性について

大 塚 晴 郎

〔抄録〕

本論は今後予定している「芸術の自律性の内面化と制度化」の社会学的研究の一環で、その基底部分に当るものである。従って従来の芸術学における接近とは視点をことにするが、芸術の自律性を文化領域において検討する意味において、哲学、芸術学的成果をも活用しうる部分においては、その助けを借りることにした。前半では芸術及びその自律性の概念成立に関する歴史的経過と、芸術の自律性に伴う価値の面からの外的・内的緊張の問題について触れる。また後半において芸術の自律性を文化面から捉え価値、意味についての意義を問う。

キーワード：芸術、自律性、緊張関係、価値、意味一貫性

1. 芸術の観念の成立について

芸術の観念がいつ頃に生まれたか、芸術の自律性がどのようにして生まれたかと言った問題は、その問題の性格から恐らく明確に答えることは困難と判断される。というのはそれは歴史的な過程のなかで徐々に形成されたものであり、しかも絶えず変化しているものと推察されるからである。しかしそうした状況のなかでも、その流れに大きな影響を与えた幾つかの要因があり、全体理解に深く関係すると判断される幾つかの事象があることも事実である。主題について考えるに際して、まずその点を明らかにして置くことが望ましいように思える。もちろんこのような状況の背後にはそうした動きを支える目に見えない作用や、逆にその反作用が存在したことは改めて言うまでもない。そうした前提のもとにまず一般的に言えることは、芸術という類概念が生まれたのは西洋においてであり、しかもそんなに古くなくせいぜい18世紀からといえるであろう。

しかし個々の芸術は人類の歴史そのものと一致すると言われるように原始時代から見られるところであり、こうした芸術に関する行為や、その作品がどのように考えられ、またどのよう

に機能していたかについて見ることも、その後の芸術の観念の成立や、芸術の自律性の考察のために必要と思われるので簡単に概観しておくことにしたい。

周知のように絵画の歴史を紐解くとまず出てくるのは、旧石器時代の洞窟壁画である。南フランスのラスコー洞窟に描かれたビソン（野牛）は有名である。この壁画の描かれている場所は、宗教的行事が行われる神聖な場所とされ、ここに捕獲したい動物や、その人達にとっての犠牲（いけにえ）の動物が描かれている。当時は洞窟壁画が動物に呪術をかける魔術的な神秘力をもっていると信じられており、それを描く人は呪術師であった。こうした洞窟壁画にみる芸術と呪術との関係はその後も続くのである。

M・ウェーバーはその著「宗教社会学」において、宗教と芸術の両者の間の根源的關係は、考えられる限り最も緊密なものであるとして⁽¹⁾いる。呪術・宗教の原初的段階から神観念の諸形態の生成、発展に至る過程において、呪術と宗教の分離、倫理的な神や、宗教的倫理の成立を分析し、その結果やがて宗教の合理化が現世における諸価値との緊張関係をもたらすと述べている。芸術もまたその諸価値の一つとして宗教との関係において緊張関係を生じるのである。この結果長く続いた芸術に対する呪術的、宗教的な支配が、宗教自体の合理化を契機として芸術自体の合理化を導くとしている。既に芸術の合理化の萌芽は中世において見いだされるが、大局的には中世では神という一元的価値に諸価値は吸収され、芸術は呪術、宗教の一機能を果たす技術の一部に過ぎないと言える。

13世紀頃からイタリアを中心に古典文化が復活し、人間性を合言葉にするルネッサンス運動が起こる。この動きはやがて全ヨーロッパに波及していった。その結果先述の中世の神の支配から徐々に個人を解放し、自然の発見を主眼とした動きが見られ、広く学問、政治、宗教にも新たな気運を引き起こしたことは周知のところである。こうした流れのなかで技術とは別に、芸術という観念が生まれ、その意義が強調されるようになった。こうした新しい芸術観は深められ、レオナルド・ダ・ヴィンチ(Leonardo da Vinci (1452～1519))により一つの頂点に達した。彼は画家・建築家・彫刻家であり、同時に、詩人・思想家でもあり、自然科学においても多くの業績を残している。彼はルネッサンス期の理想的人間とされた「万能人」の条件をほぼ満たす人である。彼が生涯をかけた宮殿装飾という大きなプロジェクトの遂行の間に、彼が自己の仕事を通じての自覚から、学芸、造形芸術の意義を確認し、その考えを記していたものがあった。それが彼の死後彼の弟子たちによって「絵画論」として編集された。画家は知性の働きを通して普遍的な認識にまで深めなければならない。知的な認識の深まりが芸術を高めるのである。彼は絵画の学問的性格を強調、芸術を従来の技術から切り離し、学問に近い位置付けとしたのである。絵画は手の仕事ではなく、頭の仕事であり、自由学芸に相当するとしたのである。もちろんここで言う自由学芸は一九世紀以降の科学というよりも、知識という意味合いに近いものであること、芸術という類概念ではなく主として絵画、彫刻といった個別の芸術のジャンルが対象であったことは避けられない。しかしここに諸芸術を知的なものとして扱う傾向が生み

だされた。もちろん未だこの時期の時代状況としては、中世的な技術に結び付いた芸術観が支配的であったことは言うまでもない。

M・ウェーバーはその著「儒教と道教」において西洋の近代的要素として、古代のギリシャ哲学と、ルネッサンスの芸術の分野において発生した技術的な実験を掲げてこの二つの要素の結合を重視している。そうして「ルネッサンスの『実験する』高級芸術(die >Experimentieren-
de< hohe Kunst der Renaissance)は、次の二つの要素の比類のない結婚の生んだ子供であった。その両要素とは、一つは西洋の芸術家たちの、手工業という基礎のうえに成長した経験的な熟練であり、他は芸術を『科学』と同一の地位に高めることによって、みずからの芸術には永遠の意義をえ、また自分自身には社会的声望をえようとするところの、文化史的にまた社会的に制約された、全く合理主義的な、芸術家の名誉心(Ehrgeiz)とであった。このあとの点つまり、芸術を科学に高めることによって自分自身や芸術そのものの地位をたかめる立場はまさしく西洋の特殊なことであった⁽²⁾」としている。またG・ジンメルは個性の意識的な原理的強調は、たしかにまずはルネッサンスの業績であると考えられるし、さらに何よりも勢力と榮譽への意志、尊敬され有名となることへの意志が、人々の間に前代未聞の程度にまで広がったとし、榮譽の個人主義と規定、これは「ルネッサンス人の名誉心と、傍若無人の自己貫徹と、唯一の存在の価値強調とに関連していた⁽³⁾」と批判的にとらえている。

このようなルネッサンスの芸術観は17世紀以降フランス・ドイツなどを中心に一層哲学的、科学的に深められてゆく。これらについてここでは到底その全てを追うわけには行かない。

従って本論にとくに必要と思われるものに限定し、要約的に紹介することにとどめたい。

先に述べたルネッサンスの芸術観はやがて西洋において16世紀末から、18世紀後半にかけて全盛に達した啓蒙思想によって一層深められる。それは宗教、社会、経済などあらゆる分野において旧来の秩序を改め新秩序を形成しようとするものである。先にルネッサンスの個人主義を「榮譽の個人主義」と批判的に捉えていたジンメルは、こうした個人主義は人間と社会との持続的な状態ではありえず、改めて18世紀に個人主義を爆発させることになったとしている。そして「この爆発は、個性のいま一つの理想、榮譽ではなく自由を内的動機づけとする理想に導かれ、異なった方向にしたがって生じたのである」。それはやがてカントとフィヒテによる自由の哲学的な昇華により、「彼等は自我を認識可能な世界の担い手とし、さらに自我の絶対的な自律性を倫理的な価値そのものとした⁽⁴⁾」のである。

カントの完成期の三批判書「純粋理性批判」「実践理性批判」「判断力批判」は、それぞれ真理と認識(学問)、規範と道徳(法)、美と趣味(芸術)について論じ、従来比較的曖昧な形で認識されていた価値の問題を三種類の価値の領域として分極化を招いたのである。このなかで美と趣味(芸術)について論じた「判断力批判」(Kritik der Urteilskraft)(1790)は、本論の研究にも多くの示唆する内容が含まれている。このなかで彼は芸術的基準の自律性を初めて明確化した。カントは「美の学があるのではなくて、美の批判だけがある。また美的な学があるのでは

なくて、美的技術（芸術あるいは美術）だけがある。美の学があるとすれば、かかる学においては、何かあるものが美とみなされるべきか否かが学的に、換言すれば証明根拠によって決定されねばならないだろう。すると美に関する判断は学に属することになり、もはや趣味判断ではないだろう⁽⁵⁾」とした。彼によれば「美の前提する判断が感性的判断でもなければ、論理的－規定的判断でもなくて、実に反省的判断である。しかも美に関する判断は、個別的判断であり、また要求されるのは快の感情であって対象の認識ではないにせよ、しかもそれにも拘わらずすべての主観に対して普遍妥当性をもっと標榜するわけである⁽⁶⁾」。このことは一般に理論的判断はまず前提として普遍が与えられ、それによって個別が限定されるのに対して、美的判断の場合は前提として普遍が与えられておらず、ただ個別だけがある。それ故に、美的判断は普遍を判断力自身の中に反省的に求めなければならない。しかもそれによって個別が判断されるのであり、この判断を反省的判断という。ここに美的判断が理論的判断と全く別の原理によって成り立つ自律的なものであることを規定したのである。この部分については、哲学的にやや専門的になるがカントによれば趣味判断に属する直感的な判断は、判断者の全領域へと拡張する独自の普遍性が見られる。一般に拡張方法には概念による論理的普遍性と、概念によらない直感的普遍性がみられる。後者の場合はまず論理的判断の特性である「普遍性」の概念が、ここでは直感的領域に転移されている。他方この転移が生じるのに応じて、普遍性の概念に関与する付随的概念をめぐって、対比的変換が施されるのである。それは「論理的」から「直感的」へ、「客観的」から「主観的」へという仕方で行われるとするのである。ここに美の判断における拡張形式が見られるのである。

またカントによればあらかじめ外に与えられた客観的な規則に従って作品を産出するのは技術者の仕事であり、職人に過ぎない。少なくとも芸術家は作品の創造作用のうちに自身でその規則を生み出さなければならない。カントによれば「天才とは、芸術の規則を与える才能」のことである⁽⁷⁾。それは模倣精神にあくまでも対立するものであり、こうした芸術に独創性を求める考え方は、以後の芸術に対する価値観に大きな影響を与え、また美や芸術が真・善の世界と異なる自律的世界であることを論証づけたのである。

かくてルネサンス以降の美や芸術に関する観念の揺らぎが、カントにより一応体系化され、芸術が他の学問（認識）、法（道徳）と異なり、独自の価値領域を有することになった。

2. 芸術の自律性と芸術至上主義

われわれは今までに芸術の自律性との関係において、芸術の観念の変遷について考察してきた。こうした観念の誕生は当然のことながらその文化的価値の独立を求め、合理性を追求し、観念の純粋性を高めようとする。それはまた従来一般に余り強調されていないが、文化領域内における相対的地位を高めようとする上昇志向を示すのである。そこでは他の文化的価値、社

会的価値に比較して、芸術の絶対的高さを目指して意識化されることになる。その結果芸術を生きる目的の最上位に据えて、すべての価値をそれに従属させる。時にはそれに殉じてもよしとする生き方の問題にも関係する。それは文化的価値特有の動きであり、その担い手の意識に関係し、またその担い手の職業的地位にも関係してくる。それは担い手の社会的地位の向上に結び付き、現実的な機能的成果をももたらすのである。今や芸術はハイカルチャーの一角に重要な位置を占め、芸術に対する社会意識は高められたのである。

その結果ドイツ観念論はやがて「芸術のための芸術」の言葉を生むようになる。カント・ヘーゲル自身はこうした表現を用いていないが、カントの価値領域の三種類の分極化と、美の価値の独立性、ヘーゲルの芸術と絶対精神の結び付きはその主張の論理的基盤を形成したのである。「芸術のための芸術」という表現は最初フランスの作家・政治家であるB・コンスタン(B・Constant)(1767～1830)の日記(1804年)の中に見られると云われている。またフランスの哲学者V・クーザン(Victor Cousin)(1792～1867)が、パリ大学文学部の講義(1818年)において「真善美論」を論じ、芸術至上主義の立場を理論化したと云われる。しかし「芸術のための芸術」の言葉は一般には、後代の主として文学の領域における次のようなロマン主義者達と結びつけて語られることが多い。⁽⁸⁾ボードレール(Baudelaire, Charles(1821-1867)の芸術論文集で、彼の死後編纂されたロマン派芸術論 (L'art romanntique 1869年)がある。この中ではドラクロワ(Delacroix)の死に際してのその生涯と作品、風俗画家コンスタン・ギース(Constatin Guys)の作品論、音楽ではワグナーを礼賛した論文が、また文学論では同時代の作家ゴーチエなどが紹介されている。⁽⁹⁾テオフィル・ゴーチエ(Theophile GAUTIER)(1811～1872)は詩人、小説家、批評家として活躍したが、詩集「螺鈿七宝集」(1852年)において、芸術至上主義を自らの文学活動の原理として宣言し、別に小説「モーパン嬢」の序文には芸術は芸術美の完成のみを目的とすべきであるという主張をしている。そうして「一幅のラファエルの本物の絵とか、美しい裸婦を見るためになら、私は喜んでフランス人としての国籍も市民権も放棄するだろう」としている。

しかし高橋義孝はその著「近代芸術観の成立」において、「フランス芸術至上主義のプログラムを宣伝したのはテオフィル・ゴーチエであったが、実作の面ではフローベル、生活の面では(中略)生活そのものの芸術化を計ったオスカー・ワイルド、そして理論の面ではドイツのゲオルグ・ジンメルという三人の後継者をゴーチエはもつことになった」⁽¹⁰⁾と言う興味深い分析を行っている。

ジンメルの「芸術のための芸術」に関する考えを結論的に云うならば、芸術作品の本質と価値のためのいかなる意義からも、完全に芸術の領域内に属しているとはいえない一切を原則的に遮断するという意味において、芸術のために果たした浄化作用は評価されねばならない。しかしこの理論を一種の合理主義に捉えたと「カントの倫理的リゴリズム(厳粛主義)に全く対応する美的リゴリズムになることになる。つまりカントのリゴリズムは道徳的価値を生全関連からもぎはなし、それをある純粋な高みに置いたので、そこでこの価値は、不純な動機とい

ささかも混和することなく、その高邁な厳しい姿をまざまざと示現することになった。だが道德概念の確固不動の厳しさは硬直状態を生じさせた。それというのもカントが、生への還路を見いださなかったからである。彼はひとつの行為が生総体の流れるような統一のうちにあること、純粹に道德的な觀察によって全体から分離され孤立化された場合とはまた別の価値的意義をもつものだということを、あえて見ようとはしなかった⁽¹¹⁾と批判的に取り上げている。なおジンメル⁽¹²⁾の芸術に関する考えについては拙論「ジンメルにおける芸術と生」(佛大社会学24号)において述べる予定であるので、ここでは詳述をさけたい。

以上見てきた芸術至上主義の延長線上にロマン主義があるとされているが、一般にロマン主義はあらゆる時代の芸術に現れるものとも言われる。ただこの言葉そのものが芸術批評の用語として登場してきたのは18世紀からであった。その後長い時間を要し、結局19世紀初めになって十分な意味を持つようになった。それは古典主義、啓蒙主義、合理主義に対抗し、感情、空想、主観、個性、形式の自由を重視したが、こうした考えが芸術至上主義に結びついたのである。またロマン主義と極めて近い立場に耽美主義、唯美主義と言われるものがある。英語のaestheticismや、フランス語のesthétismeなどの訳語と言われている。19世紀後半のヨーロッパに出現した文芸思潮で美の創造を唯一無上の目的とする創作態度を言うのである。ボードレールや、イギリスのペイター・ワイルドなどが代表とされる。耽美主義は一般に自然を排し、人工を重んじ、思想よりも感覚を重んじ、類型を嫌って独創を尊び、道德の規範を脱して美の自律性の顕揚に努める。従って耽美主義はしばしば悪魔主義に偏し、ダンディズムに流れたとされる。ヨーロッパでは19世紀末ごろになると、この言葉はほとんど悪口に近いものに成っていったと云われる。

以上の芸術至上主義は或る意味で芸術の合理性を極端に推し進めたものである。このことが文化的価値としての芸術(作品)のみを論ずる場合は別として、一つの主義、思想としてその担い手の社会、人生に対する全体的な思考体系として主張される場合、当然のことながら種々の緊張関係をもたらすことになる。高橋義孝氏が述べているように「厳密な意味で絶対的自己目的とみなされるべきものは自然と人間存在以外には考えられず、これに反して芸術がゲーテ(人間)や、芭蕉(自然)においてそうであったように広義には何らかの目的理念に奉仕していることは疑いえない⁽¹²⁾」。

今後予定している「芸術の制度化」について、より具体的に論及することになると思われるが、高橋義孝氏も指摘するように芸術至上主義、或るいはその流れと目されるロマン主義は、知識階級や、芸術家の現実への幻滅と、理想への憧憬の所産とも言えるのである。事実フランス革命による自由の理念への期待は、偽善的で金銭に汚い市民階級の台頭によって瞬く間に破壊され、それが一種の幻想であったことを知識階級や、芸術家が認識し、現実への幻滅を芸術に理想を求めたことによって生まれたとも言えるのである。しかしその主張は多分に観念的、非日常的であり、そのために19世紀後半には次第に衰微するのである。しかし芸術の自律性を

重視する考えは今日でもその担い手の中に、またその集団の規範のなかに、さらに制度的に生き続けてきていることは見逃すことはできない。この点についてはいずれ継続して予定している別の論稿のなかで次第に明らかになるものと思われる。

3. 芸術の自律性と、その緊張関係

既に述べたとおり芸術の自律性は、芸術そのものの価値的独立を主張するものである。それは他の諸価値に従属することなく、自己の価値を堅持しようとするのである。この場合芸術は自足的、自己目的的であり、自律的であり、したがって非芸術的基準は当然一切排除されることになる。それは当然他の価値との間に摩擦が生じ、外的緊張関係が生じる。それは既に見てきた宗教の他、経済、政治、倫理・道徳などとの関係のなかに生じるのである。

トルストイはその著「芸術とはなにか」のなかで彼が過去にオペラの舞台稽古を見学した経験を述べ、現代の芸術は役者に激しい稽古、練習を要請し、陰に働く芸術関係の労働者の労力にも厳しい負担を担わしている。しかしこうした莫大な負担と労力を要求するほどに芸術が重要なものかという疑問を呈する。それは戦争を除けばこんなに労力や経費を要する仕事は他にないとし、芸術に関する国家・地方予算の大きさ、その施設・運用面への批判、そして芸術という名の事業への膨大な労力、負担を疑問としている。⁽¹³⁾これは芸術の自律性への政治的、経済的な外的緊張であり、制度そのものに対する批判として今日の問題でもある。今まで芸術の自律性が文化領域で芸術の価値そのものの中で論じられてきたが、芸術の効用性という芸術とその外的な関係が問題視されているということでもある。このことは芸術の自律性を維持する側から云えば当然こうした日常的空間から隔離された非日常的空間を制度的に設け、固有の領域においてその維持を計る必要が生まれる。しかしそうした制度化自体が多分に他律化であり、他律化のなかの自律化という構造になる。

以上の外的緊張関係はその防衛の意味からも、また自己の正当性の主張の意味からも、自己の領域におけるあらゆる論理における合理性と、独自の意味一貫性を要請することになる。その結果内的にも緊張関係が生じるのである。それは芸術（作品）に関係する諸要素や、その担い手の行為に対して合理性を要求することになる。こうした合理化作用は、一方において専門化、分化をもたらすと共に、自浄作用を生じ、さらに進めば自壊作用につながることになる。具体的には芸術の場合どのような形で遂行されたかについて、以下に眺めることにしたい。この場合大別すると二つの次元がある。その一つは芸術全体の中での個別芸術間の争いであり、他の一つは個別芸術内部における争いである。前者は芸術の自律性が、芸術全体の価値共同性を喪失させるケースである。例えば音楽の場合、同じ芸術であるが文学、絵画、演劇といった他のジャンルの芸術との緊張関係の発生である。音楽は本来「音」の共同体であり、その共同体について音楽の解説や、批評が文字によってなされるということは、広い意味において文字

共同体との緊張関係を生み出す可能性が指摘される。他の一つは音楽内部の問題であり、例えば声楽のように直接人間の身体的な部分に依存する場合と、楽器を利用することによる場合との緊張関係の違いが生じる。

ドイツ・ロマン主義の音楽家ヴァッケンローダー(W・H・Wackenroder, (1773～1853)は「芸術についての幻想」(1799年)のなかで「器楽において、芸術はなにものにも依存せず自由である、器楽はもっぱらみずからみずからの法則を書き、遊戯しながら目的なしに想像し、最高のものを成就し達成する。器楽はすべての自己の幽玄な衝動に従い、最も不可思議なものを、その遊戯をもって表現する」としている。またホフマンがベートーヴェンの器楽を対象に「一般音楽新聞」(1798年、ロホリッツにより創刊)に掲載した「もしわれわれが自立的な芸術として音楽を話題にするのなら、常にただ器楽のことを考えるべきである、器楽は他の芸術の援助も、他の芸術との混合もすべて退け、それに固有のものを、ただ単にそれ自体のなかで、芸術という認識する存在のために純粹に言い表す。器楽こそ諸芸術の中で最もロマン的であり、ただ純粹にロマン的である」⁽¹⁴⁾という考えに見られる。

さらにより厳密には純粹芸術の追求と言われるものの中にこうした緊張関係が一層深刻な形で展開される。それは芸術上から非芸術的なものを一切の排除することになる。19世紀の詩、音楽、絵画は或る意味でその流れの中に有る。

フランスの詩人、象徴主義の代表者マラルメ(Stephane Mallarme(1843～1898)は「半獣神の午後」などにおいて音楽に近い言語芸術としての純粹詩を追求、詩から散文的要素の追放を求めた。

こうした芸術を構成しているいくつかの要素、しかもそれらが分かちがたく渾然一体として存在している芸術世界の「重層性」を破壊し、その純粹性のみを追求されるようになる。絵画の世界においても19世紀の後半、印象派を境いとして次第に眼に映る通りの物を描かなくなった。外見的にはその作品は、歪み、ねじれ、切断され、やがては形、色彩すらその姿を消して行った。絵画が伝統的な意味での「写実性」、「再現性」を失い、それを取り戻そうともしなくなってきたのである。芸術家が何に焦点を絞って眼を据えるか。それによって芸術家の表現は通常の視線との隔たりを生じ、歪みが生まれてくる。

印象主義においては光の変化に応ずる色調の変化や、空気の揺れ動きを効果的に強調するために「筆触を小さく分割」し、絵具の混合を避けて、原色をそのまま画面に並置している。そこではもともと固有の色や、形態の表現は軽視され、純粹な色だけが重視される結果になった。それはやがて大きな二つの流れを生み出す。一方はゴッホやゴーギャンの「色彩の純粹性」の追求であり、それはフォーヴィズムの現実の色彩に対する無視を招き、色彩の自治の世界を実現することになった。ここでは主観的な感覚表現のために色彩は自由に使用され、解放された色彩の統一は、自然の秩序とは無関係に芸術家の独創のなかで構成された。さらにこの流れはカンディンスキーの色彩、形態ともに激しい動勢を示す抽象絵画にまで行き着くのである。

他方セザンヌは対象の存在性を基本的な形態と量によってとらえ、「形態の純粹性」の追求を行う。この考えはキュービズムによって対象形態を次第に細かな面分割とし、分析的に切子細工的な画面を生み、さらに対象の再現とは無関係に芸術家の独創による統合化を進めるなどの結果、ついにはモンドリアンの造形的な抽象絵画に行き着くのである。

さらに絵画や彫刻における主題が次第に重要性を失い、モチーフという言葉が重要性を帯び、表現されるものが主題からモチーフに、さらにモチーフの持つ造形性に分裂してしまった点も見逃すことができないのである。

このように現代絵画は目まぐるしく、しかも多様な展開を示すので、その方向性を一概に言うことは困難であるが、傾向的には次の点が指摘されるのではなかろうか。それは既に考察してきたように絵画自体の合理化の過程の中で、かつてルネッサンス期に最も高貴な感覚である視覚によって獲得された自然のあらゆる形の再現という絵画自体の役割についての疑問が生じたことにある。それは当然外部の対象を写す、再現するという芸術家自身の行為の意味とも関係し、絵画そのものの価値を何に見いだすかに関係してくる。芸術家自身が主体的に、徹底的に自己実現するためには、対象の描写、再現もまた外部からの制約となる。仮に対象が視覚に写るとしても、それは芸術家により素材として自在に操作が施され、内部的にどう通過させるかが重要になる。対象をどう描き表すかではなく、描かれる物も絵画の論理の内側に呑み込まれ、絵画自体の必要から再生産されるのである。従来絵画は写す対象に忠実であったために、最も大切な絵画としての本来の価値への自覚が不足した結果であるとも言えるのである。芸術家が、描くことのうちに自らの内面を投影し、自らを発見し、表現すべき自己の沸騰を感じるとき絵画は自己表現の場となる。自己表現は芸術家が画布に直接対決する過程で絵画になっていく。その過程では描かれる対象は不要なのである。

ところがこうした芸術、絵画に対する合理的な態度は別の厄介な問題を引き起こす。芸術家が絵画にみずからを投影させようとすればするほど、必ず絵画の条件に拘束されるのである。画布、絵具の使い方から始まり、形、色彩など絵画の条件に付随する造形性が問題となる。造形性の追求ということに主体が移れば移るほど制作の現場において、あらかじめ与えられた制約への挑戦が不可避となってくる。

こうした結果20世紀は、芸術の合理化が造形要素への分解、さらにその要素が主体性を主張するという極限の状況にまで到達したことを示すのである。そこでは分化された各要素が、それぞれ自己主張し、統合的な意味合いを無くしつつあるのである。しかも一旦分化された各要素は改めて統合化しようとしてもそれは別個の意味を有するようになる。純粹詩や、純粹絵画の企てが玉ネギの皮はぎに似て、なにも残らないのではないかという言う意見が生まれるほどに自壊作用を生じてきているのである。そこには芸術の終焉が囁かれる。こうした現状を知るとき、改めて芸術概念そのものが社会の場において検討され、その再構成が求められているとも言えるのである。それは市民社会において自由を求め、独立を自己主張してきた個が、全体

的な社会や、集団との連帯性を見失い、孤立した不安に慄いている姿に重なるのである。

4. 文化的価値と芸術

(a) 文化・芸術とその価値

以上で芸術についての観念・価値の変遷、およびその自律性について考察してきた。これらが文化的価値としてどのような意味を有するのか、社会学の視点から問うことにしたい。

そのためにはまず芸術と文化との関係について問わねばならない。当然のことながら芸術にとって文化は上位概念であり、その意味から文化のなかで芸術がどのような位置付けにあり、それは他の領域とどのように関係しているかが問題になる。ハーバマスがM・ウェーバーの宗教社会学の「中間考察」を批判したなかで、この問題を捉える視点を提示している。ハーバマスは文化を文化的複合体として捉え、その「文化的価値領域」を認知的理念、規範的理念、審美的理念に分け、それぞれに対応する「文化的行為体系と理念的財の所有」を、学問の経営、宗教教団、芸術経営としている。以上三つの文化的行為体系は理念的な財の所有を規律する生活秩序であり、現世的な財の領域から区別されたものである。

また彼は「文化的理念」を日常性と非日常性という基準によって分け、「所有に対する利害」を理念的な財と物質的な財に区分し、それらを組み合わせて宗教的な心情倫理と緊張し合っている五つの生活秩序を描いている。この場合物質的な財（先述の現世的な財と解してよいか）として、日常的な文化財に富（経済）、権力（政治）と、非日常的な財として性的愛（ないしはエロスとして昇華された快樂主義的対抗文化）が、また、理念的な財としては先の知（学問経営）と芸術（芸術経営）が、類型化されている。これに宗教的な心情倫理の関係で規範（宗教教団）を加えて都合六つの生活秩序があると見なすべきであろう。ここでいう生活秩序は文化的理念と利害とを融合してすでに正統的な秩序になっているものをさすのである。この中で芸術は非日常的で理念的（文化的価値領域の審美的理念）生活秩序であると見られる。さらにハーバマスは科学的技術、社会学が認知的・道具的合理性の複合体を、法と道徳が道徳的・実践的合理性を、エロティークと芸術が審美的・実践的合理性を意味していると説明する。この指摘は文化的価値領域のなかでの芸術の位置を知るための視点を提供するものである。⁽¹⁵⁾

以上は先に見たカントの分類にも通じ、文化的価値の側面から芸術の位置付けを考えるに際して参考になると言えよう。

次に文化・芸術と価値との関係について考えるに際して、価値を行為との関係においてどう考えるかが問題になる。価値は人間の行為における選択の基準であり、行為の方向づけを行うものである。T・パーソンズは人間の行為を関係的および選択的過程ととらえている。彼は行為者が状況について持つ概念としての志向を動機志向と価値志向に分ける。前者は状況を認知する様態としての認識の様式と、欲求の充足性に基づき感情的意味づけをするカセクシス様式、

及び認知とカセクシスにおいて選択が必要なところで作用する評価様式の三つに分けている。後者も動機志向と並行して認知的様式と鑑賞の様式、および、道徳の様式の三つに分けている。芸術の価値に関する志向はカセクシス的であり、鑑賞的なそれである。パーソンズによればカセクシス(cathekis)とは客体と何らかの関係にある有機体のある状態〔歓喜あるいは憂鬱〕を云う。カセクシスの様式とは行為者が客体に情緒的な意味付与するプロセスを言う。もちろんそこには肯定的な側面と否定的なそれがある。鑑賞の様式は客体にカセクシスを注ぐことが妥当か否か、その注ぎ方に一貫性があるかどうかを判断するための基準と関係する。パーソンズは与えられた目標の到達に関してカセクシスの機能が優位を占める記号の体系である表現的記号が優位を占める行為を表現的行為と呼んでいる、そうして行為の表現的志向に係わるのは、さし当っての行為の文脈を越えた目標ではなく、カセクシスを注がれている客体に関する充足の組織化である。一つの文化のなかにはこの充足の過程が服する規範的な秩序づけの要素があるが、これを通して価値志向の鑑賞の標準が現れる。これらの鑑賞の標準は、道具的な領域において認知的標準が果たすのと同じ機能を、この領域において遂行する。すなわちそれは行動の一般化された一貫性を促進する機能を持っているとし、周知の例として宗教的儀礼もしくは芸術のスタイルに及ぶ規範的な規則を上げている。

彼によれば行為体系の価値志向の型が表れてくるのは、志向の認知的様式とカセクシス様式とが評価によって総合される地点に於てであるとしている。評価の様式と関係しないような行為は主観的であり、一時的である。人間の判断は評価の様式に関係することによって意識的になるのである。⁽¹⁶⁾パーソンズは「文化の内容は、行為の志向の基本的な認識・カセクシス・評価の三つの成分のうち、どれが優位を占めるかによって分類される」としている。

以上から文化的価値は意味一貫性を価値の根拠とし、価値の種類として真、善、美、聖などが考えられるが、その中で芸術は美的価値、審美的価値として文化的価値の狭義の価値（の種類）に属するといえる。⁽¹⁷⁾さらに文化、芸術の問題はマクロレベルから、ミクロレベルの問題にまで関係しているということ、また両者の結び目にある芸術を担う人々の行為と、その意味並びに価値の問題について注目しなければならないことを示している。

(b) 意味と文化・芸術

文化・芸術は意味の世界に深くかかわっている。文化・芸術は個々の研究、法規、制度や、作品、演奏、建築などといった外面的な分割単位ではなく、それ自身が一つの意味形象であるために、その統合としての一つの意味概念の中にある。このことは抽象的で、本質的な問いが、具体的な問題の中に現れ、また具体的な問題のなかに本質的な問題が含まれてくる。例えば対象としている芸術が、一般化された抽象概念である芸術なのか、あるいは可視的な作品及びその作品と関連する個別的、具体的行為をさすのかとすることが問題になる。その場合においてもミクロ・マクロいずれの場合においても、その中に流れる意味形象と意味概念の問題が

関係してくる。ただこの場合、文化・芸術といった抽象的存在にどの程度の体系性をみるかという課題は当然残ってくる。こうした関係を検討する際には当然のことであるが、より具体性のある問題について検討する方が、より具体的に課題に接近できる長所がある。つまり文化一般を取り上げるよりはその一領域である芸術を取り上げる方が、より具体性を持つことになる。但しこの場合にも芸術そのものが抽象的な概念であり、それを捉えて客観的に観察・論考できるものではない。芸術は社会に存在するが、他の現象と区別された形で存在するわけではなく、その実態は不明確でもある。また芸術と遊戯、芸術と娯楽、芸術と宗教的礼拝の対象など、その区別は不明確といえる。こうした実態を科学的に実証することは困難であり、現段階ではその存在は本質的原理として、哲学的方法に委ねざるを得ない⁽¹⁸⁾とする意見もある。

次に抽象的に芸術一般と、個々の作品あるいはそれと関係する行為という両者の関係を全体と部分との関係ととらえるとしても、全体が部分の総和であるのかという問題が生じてくる。T・パーソンズは文化もまた一つの体系として捉え、社会、あるいはパーソナリティ体系との関係を論じているが、文化の一つとされる芸術が一つの組織体のようなまとまった存在としてとらえるかどうかはかなり疑わしい。各芸術の間には共通したものがあり、そのために芸術という類概念が存在するとしても、それが部分に分節化され、組織化された一体をなすとは思われない。芸術に体系をたてようとする人も存在するが、無理があるように思える。⁽¹⁹⁾勿論今後こうした点についても種々の解明の努力がなされるものと予想される。

ところで対象としての芸術を仮に個々の作品あるいはそれと関係する個別的行為に限定してまず考えると、芸術のような文化現象については次のような問題が考えられる。「一つの作品が小宇宙を表す」という言葉にも現れているように、一つの作品が差し示している価値に出合うためには、精神の行う運動が全体に問題になり、それが解釈を意味するのである。そこでは一作品が全体を指し、一作品の局部局部の意味を知るだけでなく、それらを積み重ねたうえで透視されてくるものを見つめる総合的な理性の力が問われることになるのである。われわれは一つの作品を精神の場所として、あるいは足場として、その作品が指し示している美に向かってわれわれの精神を飛翔させるのである。さらに個別者としての一作品についての解釈が、すでに全体としての芸術に関係していることを意味しているのである。このような解釈による美の発見としての美の思索は、一つ一つの作品にしか言えないものであろうか、それとも芸術一般という現象についても、知的考察としての解釈は成り立つのであろうかという問題が残るわけである。さらに一つ一つの作品について知るばかりでなく、芸術の現状や、芸術全体の運命についても解釈を加えるという美の思索の態度は、その時代的意義や社会的機能というような問題について興味深い理解を可能ならしめることを認めざるを得ない⁽²⁰⁾という考えに発展していくことになる。⁽²¹⁾

以上から芸術社会学がその接近の方法として、対象を仮に具体的、個別的な作品、あるいはそれと関係する行為と限定するとしても、文化現象の特質として、常に抽象的、一般的な芸術

全体がその視界の中に存在することは無視できない。この関係は実在的底礎が高次の被底礎関係に有るのに対して、意味的底礎が低次の被底礎関係に有ることによるのである。つまり個々の作品、演奏、美術館、美術図録などの実在化によって、絵画、音楽、芸術が底礎され、存在性を証明されているのに対し、逆に芸術の理念、美術団体の方針などといったものが意味的には個々の作品・行為を底礎していることを念頭に置かねばならない。

(c) 芸術における意味の一貫性

以上に見られるように意味はその関係する個々の作品・行為を統合化する。もともと文化とは行為の方向づけに係わる意味の体系であるから、文化の特性として意味的な一貫性が価値として要求される。これは文化全般に認められる特性である。発生過程においては人間の環境適応手段として生み出されたものが、それ自体が目的として自律的な展開を求められるようになり、それ自身が価値の問題と関係して理念化されていくのである。

この点については芸術もまた同様である。こうした歴史的背景と意味の一貫性、価値の合理化の問題については、M・ウェーバーの優れた研究があり、芸術の問題についても「音楽社会学」において詳しく論述されている。なお拙論「M・ウェーバーにおける芸術と合理性」(佛大社会学22号)においても述べたところであるので、ここでは深く論及しない。

ただ芸術は人間の文化の歴史の始めから存在したにもかかわらず、長い間何らかの他目的に奉仕するものと考えられ、それによってその存在が根拠づけられて来た。こうした他目的的行為の場合には、その目的によって価値が判断されることになる。それはある意味で効用とも考えられ、これを価値の中を含めるについては意見の分かれるところである。文化的価値、文化の次元の価値は他のものによって代え難いという意味で成立しており、文化体系の中での文化項目はその自律性を維持し、他を「排除」しての意味において価値が問われるとするならば、こうした他目的と関係する価値は存在しえないことになる。

文化・芸術の文化領域における意味一貫性、価値の合理性、自律性は既に述べたとおり、あくまでも社会体系や、個人のパーソナリティ体系の外にあるので、それ自身その根源を深める方向において自律性を求めて維持できるわけである。ここに文化的価値の特質が見られるわけであり、先に見てきた芸術の自律性の経過は正に具体的にそれを立証したものである。

結びにかえて

今回の考察では芸術の自律性・合理性を、主として文化領域の価値との関係に限定して考察してきた。従来の哲学・芸術学の多くは文化領域において価値の問題を論じてきている。その意味では今回の考察とは重なる部分も多いが、文化社会学の場合はこうした文化領域における文化的価値以外に、個人のパーソナリティに内面化された個人的価値、社会に構造化され共有

化、制度化された社会的価値を区分して把握するのである。本来文化的価値は、評価的要素として行為者の自らの行為に関する意義付け、正当化、社会における人々の相互行為の制御、役割期待の制度化といった面で戦略的意義を有するものである。文化的価値は中枢的要素とも考えられ、正当性の付与の機能を通じて他の領域を統合することが可能である。この点では価値からのアプローチは、少なくとも理論的に文化を総合的に捉える際の有効な視点であることに違いない。しかし反面それ自身は評価的要素に過ぎぬため、文化的側面において意味一貫性を求めることは出来ても、現実的な場において直接機能するものではない。その意味では個人的価値や、社会的価値とは異なると言える。

文化的価値の場合には寧ろ個人的価値や社会的価値に見られる機能的効用性から自立し、意味の体系そのものの自律的な展開に根拠が置かれている点に特徴がある。そのため個人や社会の視点に立てば、文化的価値は必ずしも機能的ではなく、ときには逆機能的に作用する場合も生じる。今回の研究の中にも具体的にその例がみられる。

〔引用文献〕

- (1) M・ウェーバー著「宗教社会学」武藤、藺田宗、藺田担訳 299頁 創文社 1976年
- (2) M・ウェーバー著「儒教と道教」木全徳雄訳 254頁 創文社 1971年
- (3) G・ジンメル著「著作集 12 個人と自由」居安正訳 306頁 白水社 1994年
- (4) 同書 307頁
- (5) I・カント著「判断力批判」篠田英雄訳 251頁 岩波書店 1964年
- (6) 同書 144頁
- (7) 同書 181頁
- (8) 佐々木健一著「美学辞典 価値 註20」176頁 東京大学出版会 1995年
- (9) 日本フランス語・フランス文学会編「フランス文学辞典」白水社 1974年
- (10) 高橋義孝著「近代芸術観の成立」254頁 新潮社 1965年
- (11) G・ジンメル著「著作集 10 芸術のための芸術」131頁 白水社 1994年
- (12) 高橋義孝著 前掲書 235頁
- (13) L・N・トルストイ著「芸術とは何か」中村融訳 7～14頁 角川書店 1952年
- (14) 三浦信一郎著「芸術諸楽の分立としての音楽学の成立」231頁 当津武彦編『美の変貌』世界思想社 1988年
- (15) J・ハーバーマース著「コミュニケーション的行為の理論」河上・フーブリヒト・平井訳 上巻328頁 未来社 1985年
- (16) T・パーソンズ・E・A・シルス著「行為の総合理論をめざして」永井・作田・橋本訳 252～264頁 日本評論社 1960年
- (17) 丸山哲央「価値と規範」288頁 倉橋・丸山編『社会学の視点』ミネルヴァ書房 1987年
- (18) 渡辺 護著「芸術学 [改訂版]」4頁 東京大学出版会 1988年
- (19) 同書 124頁
- (20) 今道友信著「美について」46～47頁 講談社 1973年
- (21) 同書 22頁

〔参考文献〕

- (1) 金田千秋「規則論としての『直感的判断力批判』」太田・岩城・米沢編『美・芸術・真理』昭和堂 1987年
- (2) 大森正一「近代の芸術観」金田民夫編著『美と芸術への序章』法律文化社 1975年
- (3) 高階秀爾著「現代美術」筑摩書房 1965年
- (4) 高階秀爾著「20世紀美術」筑摩書房 1993年
- (5) 倉橋重史「文化と芸術」倉橋・大塚共著『芸術社会学序説』晃洋書房 1997年
- (6) 丸山哲央訳・著「T・パーソンズ文化システム論」ミネルヴァ書房 1991年
- (7) 作田啓一著「価値の社会学」岩波書店 1972年

(おおつか はるお 社会学研究科社会学・社会福祉学専攻博士後期課程)
1999年10月15日受理

